

ДИНАМІКА ОПОВІДАЛЬНИХ ТА ДРАМАТУРГІЧНИХ ФОРМ У ТВОРЧОСТІ А.П. ЧЕХОВА

У статті розглядається взаємодія оповідальних та драматургічних форм у творчості А.П. Чехова на прикладі одноактних драматичних етюдів, які є переробкою раніше надрукованих оповідань. Ці твори стали лабораторією письменника з розробки нових драматургічних принципів, збагачених досвідом оповідальних прозових жанрів. Переробки наочно демонструють процес епізації чеховської драматургії.

У динамічному процесі жанрової еволюції А.П. Чехова велику роль відігравала взаємодія прозових і драматургічних форм творчості, яка наочно "матерізувалася" в цікавому жанровому явищі – в драматичних "переробках". Така взаємодія була обумовлена, зокрема, одночасністю становлення Чехова-прозаїка й Чехова-драматурга. Підставою для широко розповсюдженого переконання про "перехід" письменника від прози до драми є той факт, що більша й найкраща частина його п'єс створена в період творчої зрілості. Однак це судження враховує лише підсумки, результат художнього розвитку, не беручи до уваги самого процесу становлення митця, прозаїка і драматурга.

Прозові й драматичні жанри співіснували у творчості Чехова з самого її початку. Перший твір письменника, що вийшов друком, це оповідання "Лист до вченого сусіда" (1879), але одночасно молодий Антоша Чехонте звертається й до драматургічної форми – це велика, чотирьохактна драма "Без назви" (або "Платонов") 1880-1881 років, яка лишилася невідомою за життя автора. Тобто можна говорити про певний паралелізм розвитку Чехова-прозаїка і драматурга. Інтерес Чехова до драматургічних форм був органічним, але становлення їх йшло підспудно. У першій половині 80-х років драматургічні інтереси письменника реально, "наочно" виявлялися на доступній огляду "поверхні" творчого процесу у театральних фейлетонах і пародіях (фейлетони "Сара Бернар", "Знову про Сару Бернар" (1881 р.); "Гамлет на пушкінській сцені" (1882 р.); "Фантастичний театр Лентовського" (1882 р.); "Нечисті трагіки і прокажені драматурги" (1884 р.) [1].

Розвиток Чехова-драматурга йшов настільки синхронно розвитку Чехова-прозаїка, що у середині 80-х років відбувається "схрещування" цих двох ліній його творчості. Виникає своєрідний, експериментальний жанр на перетині прози й драматургії. Йдеться про переробки письменником власних оповідань в драматичні етюди. Жанр "переробок" цікавий вже з погляду часу його виникнення у творчості Чехова. Середина 80-х – початок 90-х років – це так званий переломний період у творчості письменника, він характеризується винятковою інтенсивністю художніх пошуків, що відбивається в різноманітності жанрових форм. Принципово, що наприкінці 80-х років Чехов до великої жанрової форми "підходив" з обох сторін – як прозаїк і драматург [2: 331]. Одночасно з'являються драма "Іванов" (1887-1889) і повість "Степ" (1888), комедія "Лишак" (1888-1889 рр.) створюється паралельно з роботою над романом "Оповідання з життя моїх друзів" (1888-1889 рр.).

Загострення інтересу до драматургічної форми у творчості Чехова в середині 80-х років пов'язане з розвитком і становленням світогляду й естетики письменника. Своєрідний підхід Чехова до пошуків "загальної ідеї" як істини, що лежить поза межами тільки особистісного погляду автора на речі, породжував прагнення зображувати світ у його об'єктивних зв'язках. Вірогідно цією установкою Чехова й можна, зокрема, пояснити його інтерес до драматургічної форми, яка подає життєвий матеріал "незалежно" від автора і його сентенцій. Не випадково Г.Д. Гачев зауважує, що саме з "потреби у міцному об'єктивному пізнанні" (у ті ж самі 80-ті роки) "починається і звернення Льва Толстого до форми драми" [3: 52], коли він перестає вірити собі як "мірі речей". Драматичні "переробки" Чехова то є своєрідний художній експеримент з виявлення можливостей різних літературних форм, що використовують той самий життєвий матеріал.

"Переробки" – це одноактні драматичні етюди, які виникли на основі раніше написаних і надрукованих оповідань. Загалом у Чехова налічується десять одноактних п'єс, із них чотири написані на самостійні сюжети ("Ведмідь" (1889 р.), "Пропозиція" (1888-1889 рр.), "Тетяна Рєпіна" (1889 р.), "Про шкоду тютюну" (1886, 1889, 1902 рр.), а шість створені на прозовій основі: "драматичний етюд" "На великому шляху" (1885 р.) – з оповідання "Восени" (1883 р.); "драматичний етюд в одній дії" "Лебедина пісня (Калхас)" (1887-1888 рр.) – з оповідання "Калхас" (1886 р.); "жарт в одній дії" "Трагік мимоволі" (1889 р.) – з оповідання "Один з багатьох" (1887 р.); "сцена в одній дії" "Весілля" (1889 р.) – з оповідань "Весілля з генералом" (1884 р.), "Шлюб з розрахунку" (1884 р.) і підписів до малюнків "Шлюбний сезон" (1881 р.); "жарт в одній дії" "Ювілей" (1891 р.) – з оповідання "Беззахисна істота" (1887 р.); "Ніч напередодні суду" (середина 90-х років) – з однойменного оповідання (1884 р.). Остання "переробка" лишилася незавершеною, що є симптоматичним. Вірогідно, можливості цього жанру, як жанру-"етюду", були до середини 90-х років вичерпані Чеховим і, зігравши свою роль у художньому становленні письменника, він назавжди зникає з його творчості.

Гадаємо, що факт появи "переробок" у творчості Чехова цих років заслуговує уваги й своєї інтерпретації, адже в ці ж роки він пише і водевілі на оригінальні самостійні сюжети. Отож, звернення до драматургічних переробок оповідань не можна пояснити відсутністю в письменника тем і сюжетів, які підходять для одноактних п'єс. Спроба осмислити місце "переробок" в жанровій еволюції Чехова дозволить інакше подивитися на драматичні мініатюри письменника: вони стали своєрідною школою розробки нових драматургічних принципів.

Широко розповсюджена думка про відсутність новаторських рис в одноактних п'єсах письменника, лише в А. Штейна зустрічаємо зауваження про те, що "нові риси драматургії Чехова виявляються вже у водевілях" [4: 326]. Дійсно, через "переробки" пролягає шлях до великої драматургії Чехова, в них уже формуються основи нового розуміння драматичної дії, конфлікту, характеру і т. ін. Отже, чому, створюючи одноактні п'єси, Чехов звертається до переробок власних оповідань, а не до самостійних сюжетів? ("З мене водевільні сюжети фонтанують як нафта з бакинських надр"). Тому що Чехов свідомо прагне збагатити і оновити драму досвідом прози. Якщо традиційні автоінсценівки є пристосуванням прози до сцени, то в Чехова – протилежна задача: наблизити драматичну форму не до сцени, а до літератури, зорієнтувати її не на театральні-сценічні, а на загальнолітературні принципи зображення життя й людини.

Якщо узагальнити судження істориків театру, літературних і театральних критиків кінця XIX століття, то головною рисою драматургії 80-90 років виявиться те, що вона різко відокремилася від решти літератури. При цьому, за словами Вл. Немировича-Данченка, "сцена з її умовностями на десятки років відстала від літератури" [5: 99]. Драма втратила своє літературне значення, свій художній ґрунт, стала явищем суто театральні-сценічним.

У багаточисельних теоретичних висловлюваннях Чехова цих років і в його практиці драматурга чітко простежується усвідомлення тих задач, які стояли перед російською драматургією 80-90-х років, а саме: повернути драмі її літературне значення і зруйнувати драматургічні шаблони. Гадаємо, що поява "переробок" у творчості письменника пояснюється, перш за все, прагненням поставити драму на літературну основу. Отже, процес формування драматургічної форми в художній практиці Чехова визначений творчою установкою письменника на її оновлення через досвід прози. "Переробки" були своєрідними "студіями" по формуванню нових драматургічних принципів.

Чеховські переробки різні й за структурою (вони мають від однієї яви ("Трагик мимоволі" до п'яти ("На великому шляху")), і за емоційним забарвленням ("На великому шляху", "Лебедина пісня" характеризуються лірико-драматичним звучанням, а "Весілля" і "Ювілей" – сатиричним). Проте їм притаманна певна типологічна спільність визначена тим, що всі ці одноактні п'єси створені на основі типологічно схожих оповідань.

В основу переробок покладені оповідання, які за своєю жанровою структурою є оповіданнями-сценками в різних модифікаціях: психологічна сценка ("Восени"), сценка-монолог ("Калхас", "Один з багатьох"), побутові сценки ("Весілля з генералом", "Шлюб за розрахунком", "Беззахисна істота"). Жанрова структура цих оповідань визначена інтересом письменника, перш за все, до характеру (психологічна сценка, сценка-монолог) і до групового портрету однорідного соціального середовища (побутові сценки). Вибір саме такого типу прозаїчного матеріалу для драматургічного переосмислення й сценічного втілення дуже показовий як прояв своєрідності чеховського розуміння драматичного.

Цікаво те, що Чехов звертається до переробок не сюжетних новел, а до оповідань безфабульних. Чехов-драматург відмовляється від події як прояву життєвого драматизму, письменник намагається максимально наблизити сценічну дію до природного руху життя. Цей драматургічний принцип, який Чехов використовує вже в своїх одноактних п'єсах, отримає розвиток і повноцінне втілення у зрілій драматургії письменника.

І саме проза дає письменнику урок зображення життя не в окремих, найвищих проявах, а у всій складності його повсякденного плину і розвитку. З іншого боку, заперечення фабули, як штучно побудованої дії було полемічно спрямоване проти традицій "добре зробленої п'єси", де життєвий матеріал піддавався "драматичній ідеалізації".

Своєрідність розуміння Чеховим драматичного виявилось не тільки у відборі матеріалу, але й у спрямованості його переробки. У драматичному творі зображення життя стає більш узагальненим у порівнянні з прозаїчною першоосною. Ця тенденція виявилася вже в об'єднанні сюжетів декількох "типових" оповідань в рамках однієї переробки ("Весілля") або у виникненні нових сюжетних епізодів ("Лебедина пісня") і навіть нових сюжетних ліній ("На великому шляху").

Етюд "На великому шляху" був першою спробою письменника свідомо нового підходу до драматичного твору. Порівняльний аналіз оповідання "Восени" і створеної на його основі одноактної п'єси "На великому шляху" виявляє творчу установку письменника на оновлення драматургічної форми поетикою епічних жанрів. Драматичний етюд, написаний на основі прозаїчного твору, увібрав у себе деякі елементи оповідальної структури, які в подальшому міцно увійдуть у драматургічну систему письменника збагативши її. Це відбулося тому, що в основу драматичного етюду покладено прозаїчний матеріал – безподійне повсякденне життя пересічних людей. Це багато в чому визначило природу драматичного конфлікту, а саме відсутність зіткнення, боротьби між персонажами як протиставлення їх волі, пристрастей. Сутність конфлікту полягає в тривалому, незмінному, неблагополучному стані життя героїв, саме усіх героїв п'єси. Сталість і тривалість конфліктної ситуації підкреслені тим, що її початок і її кінець перебувають поза сюжетними рамками твору. Доля героїв не показані в їх кінцевих підсумках. Характер конфлікту, його трактування автором визначають неможливість кінцівки (фіналу) в її традиційному розумінні.

Епізований характер конфлікту визначив проникнення оповідальних рис у драматургію Чехова. Внутрішній конфліктний стан життя виявляється у взаємній відчуженості й ворожості людей – у кожного персонажу драматичного етюду своя біль, своє горе. Саме це загальне для всіх світовідчуття, настрої і є предметом зображення в драматичному етюді. У п'єсах Чехова кожен носить у собі свою драму.

Своєрідність чеховського драматургічного конфлікту визначила й характерну сюжетну розосередженість. Поряд зі сюжетною лінією Борцова (що прийшла з оповідання) виникає на рівних правах з нею сюжетна лінія

розбійника Меріка. Драма одного повторюється у драмі іншого. Це вже підступи до чеховської "драми колективного страждання", де в центрі уваги не стільки доля окремих особистостей, скільки загальний настрій "кінця століття", загальне світовідчуття. У новелі головним засобом створення настрою є інтонація авторського оповідання, яка зв'язує тему осінньої негоди й долі Борцова. Антитеза "осінь-весна", яка виникає в оповіданні, стає не тільки засобом створення настрою, але й вираженням теми людського падіння її туги за його відродженням. У п'єсі всі ці змістовні моменти не втрачаються, але досягаються вони іншими, драматургічними, засобами. Картина осінньої негоди переходить з оповідання в драматичний етюд і створюється вона авторськими ремарками й діалогами героїв. Проникнення пейзажу в чеховську драму – то є один з проявів її орієнтації на епічні принципи зображення життя.

Таким чином, від прозаїчної структури в п'єсі "На великому шляху" – відсутність драматичної події, як прояву конфлікту; послаблення сюжетної лінії та причинно-наслідкових зв'язків між епізодами з метою наближення драматичної дії до природного руху життя; розповідь про події на сцені а не їх зображення ("повість" про минуле Борцова); співіснування в межах драматичного етюду декількох сюжетних ліній; введення пейзажу в драму в його багатофункціональному значенні тощо. Драматургія Чехова сприйняла в прози також і епічне охоплення хронотопу – важливого елементу образної системи.

В оповіданні "Восени" місто дії – шинок, але його стіни не обмежують поле зору автора: в розповіді персонажів про долю Борцова виникає образ панської садиби, села й міста, куди прямує Борцов, і маєтку під Полтавою, який обманом купив його зять. Такий широкий просторовий захват – властивість епічного твору. Однак в одноактній п'єсі просторові рамки стають ще більш широкими зі збільшенням числа героїв та поглибленням їх індивідуалізації; бо кожен входить у твір зі своєю долею: старець Сава – вологодський, він говорить про свою губернію, яка за Москвою, в його розповіді виникає і сама Москва, і святі місця, і "Одест", звідти "кажуть в Єрусалим задешево відправляють". Мерік направляється "в Кубань". Тобто, драматичний жанр Чехова унаслідував в епічного здатність вміщувати в себе просторову безкрайність, а разом з тим і безмежність часу.

Всі риси драматургічного "вільнодумства" Чехова, які склалися в пошуковому для письменника жанрі драматичного етюду, розвиваються і збагачаються у його зрілих п'єсах.

Вони сформують ті основні принципи драматургічної системи письменника, які позначають як оповідальність та епізованість чеховських п'єс. Отже, "переробки" наочно демонструють процес динаміки і взаємодії оповідальних та драматургічних форм у творчості письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Чехов А.П. Полное собр.соч. и писем в 30-ти томах. – М.: Наука, 1979.
2. Полоцкая Э.А. Развитие действия в прозе и драматургии Чехова // Страницы истории русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С. 331.
3. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – С. 52.
4. Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века. – М.: Гослитиздат, 1962. – С. 326.
5. Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие. – М.: Искусство, 1954. – Т. 2 – С. 99.

Матеріал надійшов до редакції 10.09.2006 р.

Соболевская Г.И. Динамика повествовательных и драматургических форм в творчестве А.П.Чехова.

В статье рассматривается взаимодействие повествовательных и драматургических форм в творчестве А.П.Чехова на примере одноактных драматических этюдов, явившихся переработкой ранее опубликованных рассказов. Эти произведения стали лабораторией писателя по выработке новых драматургических принципов, обогащенных опытом повествовательных прозаических жанров. Переделки наглядно демонстрируют процесс эпизации чеховской драматургии.

Sobolevska G.I. The Dynamics of Narrative and drama Forms in A.P. Chekhov's Works.

The paper considers the interaction of narrative and drama forms in A. P. Chekhov's works on the pattern of one-act dramatic sketches which came to be a thorough revision of formerly published short stories. These works became the writer's laboratory on the development of new drama principles, enriched by the experience of narrative prosaic genres. Dramatizations clearly demonstrate the Chekhov's drama eposition process.